

Holger
Steinmann

DAS GESPENST DER NACHTRÄGLICHKEIT

Über Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht*

Ein knapper Blick auf die Autor-Theorie französischer Provenienz im 20. Jahrhundert zeigt, dass bestimmte Begriffe hartnäckig ihre Tilgung verweigern. Galt es bereits innerhalb des Strukturalismus als ausgemacht, den Autor als Funktion des Textes zu begreifen, so lag es durch Michel Foucaults historische Situierung von Autorschaft



¹ Vgl. Maurice Blanchot: *The Space of Literature* [1955], Lincoln — London 1982, S. 90f. und passim.

² Ebenda, S. 95.

³ Vgl. Roland Barthes: *The Death of the Author* [1968], in: Ders.: *The Rustle of Language*, Berkeley-Los Angeles 1989, S. 49-55.

⁴ Wie *vice versa* Blanchot auf Barthes referiert, wenn er vom *Nullpunkt der Literatur* spricht. Vgl. Maurice Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur* [1959], Frankfurt/M. 1988, S. 274ff.

⁵ Blanchot, *The Space of Literature*, a.a.O., S. 95, vgl. auch passim.

⁶ Es ist der Aspekt den Peter Szondi in einer Celan-Lektüre auf den Punkt bringt: Mit der Sprache des modernen Gedichts (und moderner Literatur schlechthin) „beginnt die Schwierigkeit des Verständnisses, zugleich aber auch die Möglichkeit, zu erkennen, dass die traditionellen Mittel der Lektüre versagen.“ (Peter Szondi: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in: Ders.: *Schriften II*. Hrsg. Jean Bollack et al., Frankfurt/M. 1978, S. 345-389, hier: S. 345.) Gleichwohl muss darauf hingewiesen werden, dass Blanchot in *Der Gesang der Sirenen* Hermann Hesse ein ganzes Kapitel widmet.

(ihrer Erfindung und Instituierung um 1700) nur nah, vom wie auch immer metaphorischen Verschwinden oder Tod des Autors auszugehen. Diese Rede findet ihren Ausgangspunkt bereits in den proto-modernen Poetiken und Dichtungen Mallarmés, die in bezug auf Poetologie und Literaturtheorie von Roland Barthes und Maurice Blanchot rezipiert wurden. In *The Space of Literature* etwa legt dieser anhand von Kafka gleich einen zweifachen Nexus zwischen Tod und Literatur. Zum einen ist es die Gedankenfigur der Fähigkeit zum ‚zufriedenen Sterben‘, die nach Kafka die Voraussetzung des Schriftstellers sei;¹ auf der anderen Seite ist es die Frage nach der generellen Unsicherheit des Todes. Heideggers Bemerkung, dass der Tod ein Problem der Lebenden sei, wird hier dadurch verschärft, dass der eigene Tod im Bereich einer nicht vernachlässigbaren Unsicherheit angesiedelt wird: „No one is linked to death by *real* certitude. No one is sure of dying. No one doubts death, but no one can think of certain death except doubtfully.“² Der Autor ist in dieser, weiterhin an Kafka angelehnten, Konstellation derjenige, der nach der Möglichkeit des Todes sucht. Wenn nun Barthes einen Artikel mit *Der Tod des Autors*³ überschreibt, ist davon auszugehen, dass er um den Text von Blanchot weiß;⁴ ausgerechnet dem Autor, der in seiner Selbsttilgung den Tod sucht, den Tod zuzuschreiben, ist eine Wendung, die hierbei nicht ohne Ironie ist, da somit die Unsicherheit des Todes nun den Autorbegriff selbst kontaminiert. Somit bekommt dieser durch eine Parallelektüre mit dem Text Blanchots neues Leben eingehaucht, denn: „death is perpetual flight before death“.⁵ Es ist die theoretische Voraussetzung dieser Nicht-Tilgung von Autorschaft, die es legitimiert, den Begriff des Autors in Bezug zum *ghostwriting* zu setzen, indem dieser, gleich einem Gespenst, unverhofft wiederkehrt.

Die Literatur fängt an mit der Niederschrift

Es scheint zunächst paradox, ausgerechnet Handkes Text *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994) mit den genannten literaturtheoretischen Vorgaben – vornehmlich mit Maurice Blanchot – in Verbindung zu bringen. Diese befassen sich vornehmlich mit Autoren wie Mallarmé, Beckett, Kafka oder Char, allesamt Autoren, die mit der Narrativik bzw. den poetischen Formen des 19. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen haben.⁶ Es lassen sich in den frühen Texten Handkes deutliche Affinitäten zu literarischen Formen finden, die in engem Zusammenhang mit den genannten literaturtheoretischen Ansätzen stehen, wie etwa zum Nouveau Roman. Doch auch in seinen Texten der 80er und 90er Jahre gibt es eine Fülle von Querverbindungen zu der der modernen Literatur eingeschriebenen Darstellungsproblematik: So über setzte er in dieser Zeit zwei Texte von Francis Ponge und einen



großen Gedichtband von René Char. Und auch für Handkes erzählerische Texte dieser Zeit gilt, dass sie eine „unvoreilige Versöhnung“ (Ludwig Hohl) von ‚klassischen‘ Erzählweisen und ‚moderner‘ Literaturtheorie wie literarischer Praxis betreiben: Ein wesentlicher Zug von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* ist die Umlenkung, Brechung und Transformation von den in der Theorie affirmierten, diskutierten, negierten Begriffen (Werk, Autor, Erzählung, Niederschrift (*écriture*), Schrift, Erzähler, Schriftsteller) in Erzählung. Durch diesen fast unmöglichen Akt, entsteht eine Spannung in den Texten Handkes, die nie zur Aufhebung kommt.

Bereits in einzelnen Teil- und Kapitelüberschriften lassen sich Verweise auf die poetologische Frage nach dem Autor finden. So heißen die ersten beiden Teile *Wer nicht? Wer?* und *Wo nicht? Wo?*. Genau diese Fragen – „*Qui maintenant? Ou maintenant?*“ – sind es, die Maurice Blanchot (seinerseits Beckett zitierend) in dem Essay *Wobin geht die Literatur?* in Hinsicht auf den Autor stellt.⁷

⁷ Vgl. Blanchot: Der Gesang der Sirenen, a.a.O., S. 288ff.

In dem Kapitel *Das Jahr* spitzt sich die Entgegensetzung und In-eins-Fügung von ‚klassischer‘ Narrativik und und modernem Literaturbegriff zu wie in kaum einem anderen Text der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit. Ist für gewöhnlich gerade die darstellende Seite der Literatur Signum ihrer Modernität, so ist hier die Darstellung eindeutig der Narrativik des 18. und 19. Jahrhunderts verpflichtet. Schon in der Literatur dieser Epoche gibt es Schreibszenen, die mitunter das Handlungsgerüst erst einmal konstituieren – man denke an Jean Paul oder Wilhelm Raabe. Die Radikalität aber, mit der in bestimmten Schreibszenen aus *Mein Jahr in der Niemandsbucht* die Literatur auf ihren Nullpunkt gebracht wird und auf die krude, rohe, unhintergehbare Materialität ihres Eintrags, verdient eine genauere Betrachtung. Handke setzt hier den institutionellen Akt in Szene, den Blanchot als das konstitutive Moment von (moderner) Literatur überhaupt beschreibt:

„(. . .) die Literatur fängt an mit der Niederschrift [*écriture*]. Die Niederschrift ist jene Gesamtheit von Riten, jenes offenkundige oder verdeckte Zeremoniell, in dessen Verlauf, unabhängig davon, was man ausdrücken will und auf welche Art man es ausdrückt, der Fall eintritt, dass das, was geschrieben wird, der Literatur angehört.“⁸

⁸ Blanchot: Der Gesang der Sirenen, a.a.O., S. 279.

In diesem Kontext kommt der Schriftlichkeit und ihrer bisweilen hypertrophen Darstellung eine zentrale Rolle zu, doch liegt diese nicht mehr – wie in früheren Schriften Handkes – in der Utopie einer diesseitigen Eschatologie, in der der Schrift bzw. der Verwandlung von Sachverhalten in Schrift eine Erlösungsfunktion zukommt.⁹ In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* sieht die Verfassung der Schrift anders aus. Zunehmend dominant wird hier die Anschreibung des

⁹ W. G. Sebald hat dies in seinem Aufsatz zu *Die Wiederholung* klar dargelegt. Vgl. W. G. Sebald: Jenseits der Grenze – Peter Handkes Erzählung *Die Wiederholung*. In: Ders.: Unheimliche Heimat Essays zur österreichischen Literatur [1991], Frankfurt/M. 1995, S. 162-78, 192-4, hier S. 172 und 175 passim.



Zusammenhangs von Buchstabe und Tod, der in der okzidentalen theologischen, philosophischen und literarischen Tradition immer wieder betont wurde. Dieser Zusammenhang wird in Handkes Text ebenfalls auf die verschiedensten Weisen narrativ eingelöst. Dabei wird eine zweite Paradoxie offensichtlich, die den Text Handkes durchzieht. Denn trotz der ex- und impliziten Beschäftigung mit dem Tod, bietet *Mein Jahr in der Niemandsbucht* subtile groteske, komische und humoreske Szenen, wie sie in den bisherigen Texten Handkes kaum, in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur noch wesentlich seltener zu finden sind.

Die Verkleidung, in der der Tod (bzw. der Un-Tod, da die verabschiedeten Begriffe unter dem Zeichen ihrer möglichen Rückkehr stehen, mit einem Wort: gespenstisch sind) in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* erscheint, ist die Nachträglichkeit. So wird der Tod des erzählenden Subjekts nicht thematisch, sondern auf die verschiedensten Weisen evoziert und umschrieben. Wenn aber das erzählende Subjekt aus dem Bereich des Todes schreibt, ist dies nicht anders plausibilisierbar, als dass es selbst eine Art Untoter, ein Revenant, ein Gespenst ist, das sich im Akt des Schreibens verflüchtigt und adressiert.¹⁰

Nachträglichkeit, Schriftlichkeit und Tod

Von Jacques Derrida ist an verschiedenen Stellen immer wieder auf diese Konstellation hingewiesen worden. Da die Schrift den Tod vorwegnimmt, indem sie schon zu Lebzeiten des Autors das archivierbar macht, was nach dem Tod von ihm bleibt, ist der Schreiber mit der Situation seines eigenen Ablebens konfrontiert. Wenn schöner und zumal moderner Literatur überhaupt eine konkrete Funktion zugeschrieben werden kann, so besteht sie unter anderem gewiss in der Reflexion genau dieser Situation.¹¹ Es ist ihre vordringlichste Aufgabe, an diesen, ihren ureigenen Nullpunkt des Eintrags von Schrift ihre Tropen, Figuren, Zitate, kurz, ihre ganze Kunst zu wenden, um mit der Kraft der Aporie die implizite Todesnähe der Schrift zu tilgen, indem sie genau die Arbeit des Lesens und Schreibens betreibt, die auf dieser Todesnähe fußt bzw. sie hervorbringt.

Ein weiteres Modell für Handkes Text stellt in diesem Zusammenhang Ingmar Bergmans Film *Wilde Erdbeeren* (1957) dar; bemerkenswert ist, dass auch in diesem Film die Problematik von Nachträglichkeit, Schriftlichkeit und Tod vorgeführt wird. Der Arzt Isak verfasst einen Bericht über den Tag seiner Ehrenpromotion; mit der gleichen Indirektheit wie bei Handke wird aber schnell deutlich, dass dieser Film bzw. Bericht, in dem Lebenserinnerung, Phantasma, Wunschvorstellung und Traum auf einer kaum unterscheidbaren Ebene liegen, bereits aus der Perspektive des sterbenden Subjekts erzählt wird. Auch

¹⁰ Auch auf der thematischen Ebene gibt es Geisterszenen in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*; so gibt es eine Art Geistprozession mit literarischen Figuren (vgl. MJN, a.a.O., a.a.O., S. 813) wie auch mehrere Begegnungen Keuschnigs mit seinen Ahnen, den „Vorfahren aus dem Jaunfeld, die mir die ganze Zeit schon (...) über die Schulter schauen“ (MJN, a.a.O., a.a.O., S. 877).

¹¹ Wenn Klettenhammer fragt, ob es sich in diesem Text Handkes um eine „Auslöschung des Subjekts“ handle oder einen „Subjektentwurf, der zeigt, dass Identität und Sinngebungskonzepte wenn, dann nur mehr über die Reflexion (der Zeichen) hergestellt werden kann“, so ist dies nurmehr eine Banalisierung dieses Problems. (Sieglinde Klettenhammer: Der Mythos vom Autor als Subjekt: Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und die Reflexion von Autorschaft und Schreiben im Kontext von Moderne, Modernismus und Postmoderne, in: *Literatur?*, hrsg. Martin Sedl, Innsbruck – Wien 1997, S. 91-134, hier S. 134.)

der Ton der Selbstanklage sowie die Unbeherrschbarkeit familiärer Strukturen sind Topoi, die sich in Handkes Text wiederfinden.

Die Diegese von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* lässt sich etwa wie folgt wiedergeben: Über den Zeitraum eines Jahres schreibt der Schriftsteller Gregor Keuschnig an *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, einem Text, der zunächst seinen Lebenslauf referiert. Man erfährt, dass er studierter Jurist ist und für die UNESCO in Wien, New York und an verschiedenen Orten der Welt arbeitete. Während dieser Zeit schrieb und veröffentlichte er bereits. Er widmet sich dabei auch seinen Wohnorten und Häusern. Bedeutend ist Keuschnigs ‚erste Verwandlung‘, die ihn in Gestalt einer Schreib- und Sprachkrise an den Rand der Existenz bringt. In den Text eingebettet sind zudem die Geschichten von Keuschnigs Freunden, die sich – zu meist auf Reisen – an verschiedenen Orten der Welt aufhalten. Deren konkrete Aufenthalte erstrecken sich – parallel zum Schreiben Keuschnigs – ebenfalls je über ein ganzes Jahr. Im Anschluss an diese Geschichten berichtet er von der ‚Waldbucht‘ der Seinehöhen in der Nähe von Paris, in der er seit zehn Jahren lebt. Dieser Ort wird über den ganzen Text immer wieder evoziert. In dem langen Kapitel *Das Jahr* widmet er sich konkret seiner Schreibzeit; der Text endet mit einem Wiedersehensfest mit den Freunden. Darüber hinaus werden die Bücher verhandelt, die Keuschnig verfasst haben soll; diese entpuppen sich als ein entstelltes Verzeichnis von Handkes *Euvre*, wobei gar Texte erwähnt werden, die erst nach *Mein Jahr in der Niemandsbucht* erscheinen.¹² Wenn diese Texte in Titel und Anlage auch Ähnlichkeiten zu Handkes Texten aufweisen, so sind sie doch so verschieden von ihnen, dass sie quasi eine Referenz ohne Referenten darstellen; das Werk Keuschnigs ist somit genauso geisterhaft wie er selbst.

Dieser Versuch einer Skizze des Plots wird freilich der extrem verwickelten und oft ineinander verdrehten Erzählstruktur des Textes nicht gerecht: So wird oftmals durch die Reflexion des Schreibprozesses und oft verschobene Verhältnismäßigkeit von Erzählzeit und erzählter Zeit – dem Jahrzehnt etwa, das Keuschnig in der Waldbucht wohnt, werden gute 50, dem Jahr, in dem er den Text verfasst fast 270 Seiten gewidmet – jede plane Diegese aufgehoben, zumal bestimmte Motive in Variationen wiederholt werden.

Schon die zeitliche Situierung der erzählten Zeit durch die Jahreszahl 1997 auf Seite 7 ist ein Zug, der das Spiel der Nach- (und Vor-)träglichkeit eröffnet. *Mein Jahr in der Niemandsbucht* wurde 1993 geschrieben und 1994 veröffentlicht; es ist somit als ein Nah-Zukunfts-text etabliert, der nicht den utopischen Sprung in die ferne Zukunft betreibt, sondern einen ‚kleinwinzigen‘ Aufschub setzt, der gleichwohl der von René Char behaupteten *‘énergie disloquante’* poeti-

¹² In dieser entstellten Chronologie stehen *Langsame Heimkehr* (1979) und *Die Abwesenheit* (1987) im Vordergrund. Diese figurieren in dem Text, den der Protagonist Gregor Keuschnig zur Zeit seiner Schreibkrise verfasst: Der Titel dieses Textes lautet zunächst *Die Vorzeitformen* und wird im Laufe des Schreibens umbenannt in *Die schimärische Welt*. Die Vorzeitformen heißt auch das erste Kapitel von *Langsame Heimkehr*. Der Bezug auf *Die Abwesenheit* läuft zudem über die zeitliche Dimensionierung von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*; dieses Jahr ist 1997, 10 Jahre wohnt Gregor Keuschnig in dem Haus in der Pariser Vorstadt, 10 Jahre ist es da auch her, dass *Die Abwesenheit* erschien. Beide Texte sind als Märchen rubriziert.

schen Sprechens entspricht. Dieser Aufschub stellt, schon bevor der Text einsetzt, eben dieses Jahr, von dem er vorgibt zu handeln, radikal in Frage, da es, wörtlich genommen, ja noch gar nicht angefangen hat. Dieses Problem ist nicht dadurch tilgbar, dass nun, im Jahr 2004, auch das Jahr 1997 in der Vergangenheit liegt. Die Differenz zwischen dem Jahr 1993, in dem der Schriftsteller Peter Handke, und dem Jahr 1997, in dem der Schriftsteller Gregor Keuschnig *Mein Jahr in der Niemandsbucht* schreibt, ist durch den Paratext des Erscheinungsjahres festgeschrieben. Der Untertitel von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* gibt dieser Irritation noch einen Namen. In Referenz auf E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf*, das den Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit* trägt, rubriziert Handke den Text als *Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Die Pluralbildung passt genau zu den verschiedenen (Lebens-)Zeiten Keuschnigs, umso mehr aber zu den Zeitschichten 1993/1997, da diese auf die Schreibzeiten Handkes und Keuschnigs verweisen. Die Unverwechselbarkeit der beiden Schreibzeiten ist dadurch gekennzeichnet, dass der Rückblick, die Nachträglichkeit Keuschnigs dem ‚Vor-Blick‘, der ‚Vor-Träglichkeit‘ Handkes entspricht. Diese doppelte Zeitschichtung verschärft noch den Aspekt der Kreuzung von klassischer und moderner Autorschaft, die Barthes in *The Death of the Author* beschreibt:

„The Author, when we believe in him, is always conceived as the past of his own book: book and author are voluntarily placed on one and the same line, distributed as a *before* and an *after*: The Author is supposed to *feed* the book, i.e., he lives before it, thinks, suffers, lives for it; he has the same relation of antecedence with his work that a father sustains with his child. Quite the contrary, the modern *scriptor* is born *at the same time* as his text (...), there is no other time than that of the speech-act, and every text ist written eternally *here and now*.“¹³

In Hinsicht auf Keuschnig wird genau die ‚klassische‘ Position des Autors angeschrieben, indem er über seine Vergangenheit berichtet; in Hinsicht auf Handke aber wird die Position Barthes‘ noch radikalisiert, indem selbst die ‚ewige Gleichzeitigkeit‘ von Werk und Autor demontiert und getilgt wird, indem dieses auf die Zukunft vertagt und somit ‚immer‘ vier Jahre voraus ist.

Mein Jahr in der Niemandsbucht beginnt mit den folgenden Sätzen: „Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren. Diese war mir davor ein bloßes Wort gewesen, und als sie damals anfang, nicht gemächlich, sondern mit einem Schlag, hielt ich sie zunächst für mein Ende. Sie traf mich als Todesurteil.“¹⁴ Der Begriff der Verwandlung schreibt hier ein weites Feld von Bedeutungen und Referenzen an¹⁵, von denen eine im Folgenden explizit wird: „Plötzlich fand sich an meiner Stelle kein Mensch mehr, statt dessen

¹³ Barthes: *The Death of the Author*, a.a.O., S. 52.

¹⁴ Peter Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt/M. 1994, S. 11 (Fortan zitiert als ‚MJN‘).

¹⁵ Aus literaturgeschichtlicher Perspektive sind dies z.B. Ovids *Metamorphosen*, Goethes naturwissenschaftliche Schriften und Lehrgedichte zur Metamorphose der Pflanzen und Tiere sowie die verschiedenen Märchenformen, in denen die Verwandlung topisch ist. Wichtig ist bei Handke auch die theologische Allusion der Wandlung von Brot und Wein. Fast allen diesen Applikationen ist gemein, dass sie häufig in Zusammenhang mit dem Tod und dem Prozess des Sterbens stehen, so etwa bei den ovidischen Mythen, wo die Verwandlung einer handelnden Person in einen Naturgegenstand oft mit dem Tod dieser Person identisch ist; auch in der theologischen Anspielung liegt natürlich ein Konnex zum Tod, da das Abendmahl ja auch an Kreuzestod und Auferstehung Christi erinnert. Vgl. auch MJN, a.a.O., S. 970, wo Eucharistie und Erzählung zusammengebracht werden.

ein Auswurf, für den es, im Unterschied zu der bekannten Alt-Prager Groteske, nicht einmal die Flucht in die wenn auch noch so schrecklichen Bilder gab.“ Die ‚Alt-Prager Groteske‘ ist freilich nichts anderes als eine Antonomasie von Kafkas *Die Verwandlung*, mit dessen Protagonisten Gregor Samsa Keuschnig den Vornamen teilt. Eine Gemeinsamkeit beider Texte liegt darin, dass die Verwandlung beider Protagonisten vor dem Einsetzen des Textes liegt; Keuschnig freilich versucht, die seine erzählerisch zu bewältigen, während die Verwandlung Samsas zu einem „ungeheuren Ungeziefer“¹⁶ am Anfang der Erzählung als Faktum vorgegeben wird, der Akt der Verwandlung somit enigmatisch bleibt. Ein weitere Verbindung besteht darin, dass beide Texte mit dem Tod des Protagonisten enden. Da aber *Mein Jahr in der Niemandsbucht* eine Ich-Erzählung ist, wird dieser nur sehr vermittelt über die ‚Bilder‘ dargestellt, die Keuschnig während seiner ersten Verwandlung so vermisst hat.

¹⁶ Franz Kafka: *Die Verwandlung* [1915], in: Ders.: *Gesammelte Werke* in zwölf Bänden, hrsg. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M. 1998, Bd. 1, S. 91-158, hier S. 93.

Tod und Verwandlung

Keuschnig verweist auf andere deutschsprachige Autoren – vornehmlich Goethe und Hölderlin –, die aber immer bei ihrem Namen genannt werden, wohingegen weder der Name Kafka erwähnt noch ein Werkzitat Kafkas wörtlich zitiert wird. Implizit ist dies wieder ein Verweis auf Blanchot, für den Kafka einer der Hauptreferenzen ist, wenn es um die Poetik von Tod und Verwandlung geht. Konsequenterweise bleibt der Name des ‚Modernen‘ – im Gegensatz zu ‚Klassiker‘ und ‚Gegenklassiker‘ – eine Leerstelle, die erst über Antonomasie und Metonymie ‚gefüllt‘ werden muss. Die Referenz auf *Die Verwandlung* geht aber nun genau d’accord mit der Idee vom Verschwinden des Schriftstellers, heißt es doch an einer Stelle über Gregor Samsa: „Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester.“¹⁷ Seine innige Verbindung zu Kafka hat Handke in einem Notat aus den frühen 80er Jahren ins Bild gesetzt: „Kafka und ich als die zwei Balken des Andreaskreuzes“.¹⁸ Auch diese Anspielung auf den Heiligen Andreas und seinen Kreuzestod impliziert Todeswunsch und Selbstaufhebung; so ist in der *Legenda Aurea* über den Apostel überliefert, dass er am Kreuz Folgendes sprach:

¹⁷ Ebenda, S. 152 mit Rekurs auf S. 150.: „Weg muß es“, rief die Schwester, „das ist das einzige Mittel, Vater.“

¹⁸ Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt/M. 1983, S. 51.

„Herr, ich bitte dich, daß du mich nicht lassest lebend von diesem Kreuze kommen. Es ist Zeit, daß du der Erde wiedergebest meinen Leib: ich hab ihn so lange getragen und hab ihn so lang gehütet mit großen Sorgen und Arbeit, daß ich nun begehre erlöst zu werden von diesem Gehorsam, und bitte, daß mir abgenommen wird dieses schwere Kleid (...).“¹⁹

¹⁹ Jacobus de Voragine: *Die Legenda Aurea*, Heidelberg 1984, S. 22.

Anstatt der Passivität der ‚ersten Verwandlung‘, deren Subjekt Keuschnig war, möchte er nun eine ‚neue Verwandlung‘ „selber in Gang setzen“. In den Metaphern des Türenöffnens, der Schwellensituation und der Biologie der Metamorphose erkennt Keuschnig die Bilder für sein Tun. Doch stellt sich die Frage nach der Referenz dieser zweiten Verwandlung: Was oder wem soll sie entsprechen? Da diese Thematisierung der zweiten Verwandlung einhergeht mit dem Beginn des Schreibens, ist von einem intrinsischen Zusammenhang, ja, der Identität von Verwandlung und Textentstehung auszugehen; der Schriftsteller verwandelt sich nach und nach in den Text den er schreibt. Diese ‚neue Verwandlung‘ wäre also nichts anderes als der Tod; der Schriftsteller erscheint somit als sterbendes Subjekt, das vollkommen veräußert im Text als seinem einzigen Surrogat zurückbleibt.²⁰ Blanchot merkt zur ‚Selbstverwandlung‘ des Schriftstellers an: „von dem Menschen der (das Werk) schreibt, wird verlangt, dass er sich dem Werk aufopfert, dass er ein anderer, oder vielmehr, dass er kein anderer wird, (...) dass er *niemand* ist.“²¹ Über die Paronomasie, die bei Handke an Schlüsselstellen immer wieder lesbar wird²², ist man durch die Tilgung des ‚t‘ in der Lage, in dem Wort ‚Niemandsbucht‘ das Ergebnis des Schreibprozesses zu erkennen: Das ‚Niemandsbuch‘.²³

Dieses enthält auch auf der thematischen Ebene den Aspekt der Wiederkehr; so gibt Keuschnig am Anfang des Textes die Beschreibung eines eigenwilligen *memento mori*, das ihn am Vorabend des Beginns der Niederschrift ereilt hat: „Nachdem die zurückspringende Messerklinge, in einem tiefen Schnitt, der mich kurz alle Fleischschichten bis auf den Knochen sehen ließ, mir fast den Schreibfinger abgetrennt hatte, putzte ich, während ich die Hand, auf das Blut wartend, in den Strahl hielt, mit der anderen sorgsam die Zähne.“²⁴

In dem Kapitel, in dem Keuschnig seine Niederschrift referiert, kommt er noch einmal auf das Selbstportrait des Autors als Knochenmann zurück: „An dem Voranfangsabend sprang die Klinge des Klappmessers, womit ich eine Schraube anziehen wollte, zurück und schnitt mir eine Wunde in den Zeige- oder Schreibfinger, so tief, daß ich für den einen Moment, ehe sich das Fleisch wieder schloß, noch ohne einen Tropfen Blut, das Weiß des Knochens aufblitzen sah. Im Krankenhaus, außerhalb der Bucht, wo die Wunde genäht wurde, sagte der Arzt, der Finger sei für Wochen ruhig zu halten, und: ‚Was ist ihr Beruf?‘“²⁵

Warum diese starke narrative Verbindung von Messer und Schriftsteller? Der Schriftsteller trennt mit seiner Arbeit die Worte radikal von den Dingen. Indem die Dinge benannt und in Schrift verwandelt werden, wird ein Abgrund zwischen Wort und Sache deutlich. Bemerkenswerterweise lautet der Satz vor der zweiten Beschreibung

²⁰ Wie der Bleistift das einzige Schreibmedium (und Leitmedium Handkes) ist, das sich während des Schreibens fast vollständig desintegriert und in Schrift verwandelt. Im Text wird jeder verbrauchte Bleistift fast zeremoniell verschieden, NB 987f.

²¹ Blanchot: Der Gesang der Sirenen, a.a.O., S. 293.

²² Vgl. etwa MJN, a.a.O., S. 757 ‚Bauwerk‘ und ‚Baumwerk‘.

²³ Natürlich gibt es zum ‚Niemand‘ noch weitere Allusionen: Odysseus, der sich, um den Polyphem zu überlisten, ‚niemand‘ nennt, Paul Celans Gedichtband *Die Niemandrose* oder auch *Nowbere Man* von den Beatles.

²⁴ MJN, a.a.O., S. 12.

²⁵ MJN, a.a.O., S. 740.



des Schnitts: „Ich würde am folgenden Tag mit meinem Jahr in der Niemandsbucht anfangen.“ Da Jahr in der Niemandsbucht keine Titelmарkierung trägt, bleibt offen, ob es sich bei dem Jahr um einen Zeitraum oder einen Textraum handelt. Insofern bleibt Keuschnig – oder Handke – dieser Differenz eingedenk. Der geisterhaften ewigen Widerkehr des Textes wird hier der vergehende, einmalige Jahreszeitraum entgegengesetzt.

Auch an den Freunden Keuschnigs, die in verschiedenen Weltteilen unterwegs sind, wird die Thematik des Todes deutlich. Die Kommunikationswege, auf denen diese Freunde sich mitteilen, sind dunkel und Keuschnig betreibt auch keine einfache Wiedergabe ihrer Erlebnisse: „Meine Freunde wissen dabei auch nicht, dass ich mit ihnen etwas vorhabe, und ahnen nicht einmal, dass die paar Bruchstücke, die mir von Zeit zu Zeit von ihnen zukommen, und im Lauf des Jahres weiter zufliegen sollen, hier Nachrichten, Zusammenhänge, Entgrenzungen, ja für Augenblicke ein vollkommenes Teilnehmen stiften.“²⁶ Dieses geht bisweilen so weit, dass Keuschnig ihre Wege nachvollzieht, ohne Nachricht von ihnen zu erhalten: „Trotzdem, auch ohne zusammenhängenden Bilderzug, sah ich das durch die Welt Wandern jedes einzelnen Freundes weiterhin – ich brauchte nur meine Gedanken zu ihm hinzuspitzen – in einem scharfumrissenen Licht: Das war wie der Blick durch das Teleskop im Haus auf den Mond (...).“²⁷ Die Beschreibungen sind dann aber so ausführlich, dass man zu dem Schluss kommen kann, die einzelnen Freunde seien im strengen Sinne gar keine anderen Personen, sondern erweiterte Darstellungen Keuschnigs selbst. Einfühlung in die Anderen und Auflösung seines Selbst gehen Hand in Hand. So heißt es schon am Anfang des Textes: „Es soll eine Geschichte meiner Gegend hier und meiner fernen Freunde sein. Dabei bin ich weder sicher, ob es meine Gegend, noch ob jene Reisenden meine Freunde sind.“²⁸ Auf jeden Fall werden sie allesamt am Schluss von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* in eine akute Todesnähe gerückt: „Und jeder hatte mindestens einmal in dem vergangenen Jahr nachtlang in seinem Todesschweiß gelegen.“²⁹

²⁶ MJN, a.a.O., S. 24.

²⁷ MJN, a.a.O., S. 908f.

²⁸ MJN, a.a.O., S. 25. Dies ist auch eine Anspielung auf *Mes Amis* von Emanuel Bove; dieser Text wurde ebenfalls von Handke übersetzt. Die ‚Freunde‘ des Protagonisten bei Bove entpuppen sich im Laufe der Begebenheiten des Textes fast immer als falsche Freunde.

²⁹ MJN, a.a.O., S. 1054.

In den Geschichten dieser Freunde finden sich dementsprechend etliche Stellen, die den Zusammenhang von Schrift und Tod – immer unter Einbeziehung kulturgeschichtlicher Referenzstellen – in Szene setzen. Es seien hier nur skizzenhaft einige Beispiele angeführt:

- Einer der Freunde Keuschnigs, der Maler, entscheidet sich in der Schreibzeit des Textes, einen Film im Stil von Straub-Huillet zu drehen. Die Vorlage hierzu ist William Faulkners Roman *As I Lay Dying*. Dieser durchaus agonale Text, der von Tod und Sterben einer Art Matriarchin handelt – die u. a. noch aus dem Sarg her-



aus den Gang der Ereignisse kommentiert — wird verfilmt unter dem Titel *Die Gegend hinter dem Spiegel*. Weniger hat man hierbei an Lewis Carroll zu denken, als vielmehr an Cocteaus Film *Orphée*, in dem der Spiegel den Eingang in die Unterwelt darstellt.

- Georges Simenon macht sich daran, ein Buch namens *Der Apotheker von Erdberg* zu schreiben, das Keuschnig geplant, aber wieder verworfen hat. Am Ende des Jahres und Textes beobachtet Keuschnig ihn dabei — im Jahre 1997, da ist Simenon aber bereits 13 Jahre tot.

³⁰ Wie in eine Verdichtung ist aber auch dieser Protagonist mit dem ‚Motiv‘ der Verwandlung verknüpft: In *Langsame Heimkehr* wird in personalem Erzählstil in dritter Person über ihn berichtet, während er in dem Folgeband der Tetralogie gleichen Namens (*Die Lebre der Saint Victoire*) zum Erzähler mutiert.

³¹ Vgl. Platon: Phaidros, 257e. Dazu Jacques Derrida: Dissemination; London 1981, S. 77: „The status of this orphan [the pharmakon of writing], whose welfare cannot be assured by any attendance or assistance, coincides with that of a graphein which, being nobody's son at the instant it reaches inscription, scarcely remains at all and no longer recognizes its origins, whether legally or morally.“

³² Platon, Phaidros, 277a.

³³ Vgl. Platon: Phaidros, 273dff.

³⁴ MJN, a.a.O., S. 918f.

- Die Aspekte überlagern sich auch in Valentin, dem Sohn Keuschnigs (der in Rückbezug auf Handkes Werk (die Hauptfigur Valentin Sorger in *Langsame Heimkehr*) eh eine Art ‚Text-Sohn‘ ist):³⁰ Nach dem Besuch der Nikolaos Orfanos-Kapelle in Thessaloniki kommt er zu der Einsicht, dass er keinen Vater und keine Mutter habe. Dieser Satz kann nun auf mehrere Weisen gelesen werden; auf der inhaltlichen des Textes changiert die Lesart zwischen dem realen und dem symbolischen Tod des Schriftstellervaters. Zugleich schreibt er aber eine Märchenformel an, die auch für die Schrift gilt. Diese ist, nach Platons Dialog *Phaidros*, eine Waise, die eines Vater bedürfte, der für sie einsteht bzw. sie auslegt, aber eben keinen hat.³¹
- In die gleiche philosophische Richtung weist auch das Verschwinden des Sängers Emanuel. Er wird dargestellt als die Verkörperung der Stimme und der lebendigen Rede — man denke an die Antonomasie ‚der Sänger‘ für Homer — der von Platon gar Unsterblichkeit zugeschrieben wird.³² Sein Fehlen referiert somit auf die platonische Kritik der Schrift.
- Ebenfalls als eine direkte Referenz auf Phaidros lässt sich der Schluss der Reise von Keuschnigs Freundin lesen; diese endet in Ägypten, dem Land, in dem nach Platon der Gott Theuth die Schrift erfunden hat.³³ Die Hieroglyphen, auf die diese Geschichte anspielen, spielen freilich auch eine bedeutende Rolle in der Begräbniskultur der alten Ägypter. Auch die Freundin spricht „bis in den nordafrikanischen Winter hinein (...) kein Wort mehr.“ Von den koptischen Heiligen wendet sie sich nun zu den „so anders gleichen des ägyptischen Altertums, und auf die zugehörigen so gar nicht kindlichen Körper, in denen drinnen, im Herzmuskel, die Pyramiden spürbar zuallererst dagestanden hatten, noch vor dem tatsächlichen Bauen, gleich wie die Begräbnisschiffe bereit zur Ausfahrt in die Unendlichkeit.“ Sie schickt Keuschnig zwei wortlose Postkarte, die eine mit dem Bild eines ‚schreitenden Altreichägypters‘, die andere mit „der Hieroglyphe für ‚Grün‘“.³⁴ Diese subjektivierte ‚Vorträglichkeit‘ der Begräbnisstätte im Herzen



in der direkten Nachbarschaft mit der Schriftthematik macht den oben beschriebenen Zusammenhang überdeutlich.

Auffällig ist auch, dass sich die Schriftstellerfunktion hypertroph auf verschiedene Gestalten des Textes überträgt. So wird die Geschichte eines Clochards erzählt, über den Keuschnig spekuliert, er betreibe nur eine Maskerade, um, wie dieser, „über die Gegend ein Buch zu schreiben, unter dessen Gestalten eine, und eine ziemlich seltsame, auch ich wäre.“³⁵

³⁵ MJN, a.a.O., S. 956.

Mit der größten und überraschendsten Emphase aber geschieht diese Übertragung in Hinsicht auf einen Nachbarn, dessen vielgestalter Lärm es war, der Keuschnig zum weiteren Abfassen des Textes in die Wälder getrieben³⁶ und somit schon ironischerweise Wesentliches zu den inhaltlichen Komponenten des ‚Schreibkapitels‘ *Das Jahr* beigetragen hat. Später heißt es über ihn: „Einem meiner Lärmbachbarn, dem unermüdlichsten von allen, rutschte im Jahr eine seiner Winzigmaschinen aus (mit um so größerer Krachleistung und Durchschlagskraft), und er hat sich damit heimgebohrt. [...] Erst im Nachhinein erfuhr ich, dass er ein gefragter Philosoph und Lehrer war, Verfasser einer Erzählung mit dem Titel ‚Legende vom heiligen Lärmer‘, eines Buchs namens ‚Zen und die Kunst des Geräuschvollen‘ und der Broschüre ‚Wie töte ich meinen Garten‘; einer wie ich; ein Kollege.“³⁷

³⁶ Vgl. MJN, a.a.O., S. 798-811.

³⁷ MJN, a.a.O., S. 976f.

Am Ende des Textes zeigt Handke sehr kunstvoll, wie jegliche Präsenz narrativ vermieden werden kann. Die Erwartung des Tages, an dem sich das Wiedersehensfest mit den Freunden ereignet, wird über den ganzen Text aufrecht erhalten, ja, Keuschnig macht aus dem Advent seine eigentliche Lebensform; so notiert er sich: „Immer erlebst du auch die vollkommene Gegenwart als eine bloße Adventszeit.“³⁸ Diese Vorträglichkeit übersetzt sich im letzten Kapitel so gleich in Nachträglichkeit, indem sich die Erzählzeit von der erzählten Zeit durch Zeitangaben, die sowohl die Schreibzeit markieren als auch die Gegenwart des Tages, an dem das Treffen mit den Freunden stattfindet, radikal demonstrieren: „Vorgestern früh“, „vorgestern früh“, „vorgestern“, „vorvorgestern“, „vorvorgestern“.³⁹

³⁸ MJN, a.a.O., S. 72.

³⁹ Vgl. MJN, a.a.O., S. 994, 996, 1002, 1007, 1037.

Am Ende zeigt kein, wie auch immer metaphorisiertes, Spiegelbild dem Schriftsteller an, wer er ist. Als eine Schreibvorbereitung hat Keuschnig in einem Baum im Garten einen Platz freigeschnitten für ein Fabeltier⁴⁰, das in der Waldgegend hausen soll. Während des Treffens im Winter mit den Freunden tritt er vor die Tür: „Und die Trampelspur draußen im fahlen Wintergras des Gastgartens stammte von mir. Das Fabeltier war ich? Staunen.“⁴¹

⁴⁰ Vgl. MJN, a.a.O., S. 741.

⁴¹ MJN, a.a.O., S. 1064.



⁴² Laut DWb (xv, sp. 154) ist ‚Schimäre‘ die [...] bezeichnung eines fabelwesens, das vorn ein löwe, hinten ein drache und in der mitte eine ziege war (Ilias, vi, 179ff), fabelhaftes ungeheuer, hirngespinst [...].

Es erweist sich, dass das Schimärische — und somit Fabel-hafte wie auch Zusammengestückelte⁴² — das der Schriftsteller Gregor Keusch-nig in einem früheren Text (*Die schimärische Welt*) der Welt zuge-schrieben hat, zu ihm selbst gehört. Nur gerinnt dieses Schimärische nicht zu einem Bild, das ein wie auch immer konstituiertes Autoren-subjekt begründen könnte, sondern bleibt allein lesbar als Spur.